Rok I. Warszawa, 15 października 1908 r. № 2.



Młoda Muzyka

DWUTYGODNIK MUZYCZNO-LITERACKI

Redaktor i wydawca **Roman Chojnacki.** Wsp. red. **Romuald Haller**

PRENUMERATA:

W Warszawie: rocznie 2 rb. 40 kop.; „ półrocznie 1 rb. 50 kop.

W kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop; „ „ „ półrocznie 2 rb.

Numer pojedynczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Wspólna N-r 49.**

TREŚĆ NUMERU.

Rok I. Warszawa, 15 października 1908 r. № 2.



ANDANTE

z

„SYMFONJI MIŁOŚCI".

Wszyscy mieszkańcy rozlicznych małych domków, zwanych na letniskach „willami", dawno już spali.

Wszędzie panowała ciemność...

Tylko od czasu do czasu to tu, to owdzie rozlegała się świstawka stróża nocnego, obchodzącego swój rewir, oraz szczekanie i ponure, przeciągłe, przejmujące wycie jego psa...

Naokół panowała uroczysta cisza. W powietrzu unosił się balsam nocy lipcowej, balsam, który upajał, który pociągał ku sobie marzycieli, żądnych rozkoszy ducha, urzeczywistnienia swych wizji promiennych, żądnych i spragnionych życiowego ukojenia.

Pociągnięci czarem nocy takiej, przechadzali się po zwilżonej rosą trawie, wśród drzew, szumiących tajemniczo, w tę i ową stronę — młodzian i dziewczę. I zdawało się im, że pod cudownym wpływem woli wyższej, zostali przemienieni w ptaków niebiańskich, którym wolno bez wszelkich przeszkód ziemskich, bujać w czarownem przestworzu...

Cóż obchodziło te dwa istnienia, co się działo dookoła, czy ludzie teraz śpią, czy myślą o swych troskach i cierpieniach, czy jest dzień, czy noc...

Oni jeno wiedzieli, że kroczą po ścieżce własnej duszy, iż zrozumieli całą potęgę, cały czar ziemskiej melodji, której na imię: „Miłość".

Oni jeno widzieli, że ponad ich głowami unosiło się „Szczęście". Nie obchodziło ich wcale, czy istnieją źli i dobrzy ludzie, czy gnieździ się gdzieś kłamstwo, fałsz i obłuda... czy zamieszkują ziemskie krainy — ubóstwo i bogactwo...

Oni jedynie wiedzieli o tem, że struny ich serca i duszy uderzyły w zgodnie nastrojony akord harmonijnej, anielskiej melodji...

Czuli, jak grało serce, jak grała dusza...

A w przestrzeni czarownej nocy rozlewały się przecudne, kojące dźwięki wielkiego, majestatycznego poematu — Andante z „Symfonji Miłości".

On widział w niej hożą jutrzenkę swego życia, swą gwiazdę, swą przyszłość,—ona w nim—wymarzonego bohatera...

To też rozkoszując się czarem potężnej pieśni Ducha, widzieli przed sobą tylko gwiazdy jasne, promienne, świecące uroczyście, widzieli księżyc, zdający się do nich radośnie uśmiechać, widzieli, hen, w górze, błękitne obłoki, lecz wszystkie te cuda zdały się nicością w porównaniu z własną pieśnią duszy...

Czuli potrzebę wypowiedzenia się dosłownie, choć byli pewni, iż już dawno wniknęli w głąb swej jaźni duchowej.

Naokół panowała niezamącona cisza, choć burza wrzała w duszy. Oni jednak na nic nie zwracali uwagi i wciąż jeno szli i szli...

Ta pieśń duszy, ten czar dźwięków, jakie dawało Andante miłosne, wciąż zmieniał barwę. Dźwięczały w nim przysięgi i zaklęcia pozostania sobie wiernymi na wieczność całą, to rozlegała się nuta zapytania, wątpliwości, to znów odpowiedź szczera i serdeczna.

Ogień się palił, — buchały płomienie, — a dusze zgodnie grały...

Wieczność — wieczność — wieczność...

A przy każdym z tych słów wtórował drugi akord, drugie magiczne słowo: wierność — wierność — wierność...

Wszystko dookoła dźwięczało: zrozumieli, dusza odnalazła duszę, a serce składało sercu swój czarowny, pierwszy, rozkoszny pocałunek...

. . . .

. . . .

Naokół panowała niczem niezamącona, uroczysta cisza, jeno od czasu do czasu, to tu, to owdzie odzywała się świstawka stróża nocnego, obchodzącego swój rewir, oraz szczekanie i ponure, przeciągłe, przerażające wycie jego psa...

W powietrzu unosił się balsam przecudnej nocy lipcowej, balsam, który upajał, który przyciągał ku sobie marzycieli, żądnych rozkoszy ducha, urzeczywistnienia swych wizji promiennych, żądnych i spragnionych życiowego ukojenia...

Pociąiągnięci czarem nocy takiej, szli po zwilżonej rosą trawie, wśród drzew, szumiących tajemniczo, w tą i ową stronę — młodzian i dziewczę...

Szli, a dusze ich, spojone jednym potężnym żywiołowym węzłem natury, unosiły się, hen, wysoko, ku obłokom, na wyżyny, w tajemnicze przestworza...

I płynąc tak, te dusze dwie, zbudzone nagle do życia, zmuszone do ocknięcia się, do przerwania snu letargicznego, przetarłszy oczy zaspane, zaśpiewały nagle, owiane innem światłem i wichrami, — jednym zgodnym głosem, przepotężny, wspaniały, rozkoszny poemat, znaną a cudną pieśń — Andante z „Symfonji Miłości".

H. Roński.

Z cyklu: „Pieśni słoneczne".

Słoneczny tan! Słoneczny tan!
Słońcu oddaję się w niewolę
Ja z pieśnią! Mą bolesną wolę
Spełniam, wichrami żalu gnan,
A jutro znów me oczy twarde
Zwycięzką rzucą mu pogardę.

Słoneczny tan! Słoneczny tan!
Graj-że mi, słodka zalotnico,
Słońce! Niech dziko się nasycą
Węże u mego serca ran,
Wśród pustki martwej i bez końca,
Niech ślepia błyszczą im, jak słońca!

Słoneczny tan! A jutro znów
Radość wędrowca, co odchodzi
Od Złudy, którą kłamstwo rodzi,
Do wytęsknionej prawdy snów,
Tak cudnie pięknych, że je musi
Taić, bo dech je świata zdusi.

Słoneczny tan! Dziewczyno, twe
Ramiona, tęsknie rozpostarte,
Zaiste, tego słońca warte,
Które nam pieśń rozkoszy śle,
Cóż, że mi serce nie drży od niej, —
Ma Wola słońcem cię zapłodni.

Śniłem ja inny sen, nie ten
Pijany słońcem sen i tobą,
A zapłaciłem zań żałobą,
Bo był jedyny i bez cen,—
Jam śnił go! odtąd mojej duszy,
Pieśni, dech słońca nie ogłuszy!

Wiem odtąd: jeden dla mnie wróg:
T r w o g a N i e s z c z ę ś c i a. Pierś mocarza
Boleśnie w krwi się własnej tarza,
Jak niebo w krwi zachodu. Bóg,
Jak słońce, odejść musiał. Weźcie
Trwogę. Zostawcie mi Nieszczęście..

Ja jeden mogę twardy miecz
Wytrącić z ręki złego kata,
Oto, wśród pustki martwej świata,
Zbuduję Państwo moje. Rzecz
Jedyną, a więc świętą. Morze
Niech szumi. Ja mu ląd otworzę.

Słoneczny tan! Słoneczny tan!
Oddaję słońcu się w niewolę
Ja z pieśnią! Mą bolesną wolę
Spełniam, wichrami żalu gnan,
A jutro znów me oczy twarde
Zwycięzką rzucą mu pogardę!

Mieczysław Finkelstein Zięboński.

GRZEGORZ FITELBERG.

Chcąc pisać o Fitelbergu, znajdujemy się w tem miłem położeniu, że mamy do czynienia z młodym muzykiem, który nie potrzebuje ani być „wprowadzonym w świat" przez reklamę, ani traktowanym pobłażliwie życzliwem „klepaniem“ lub „zachętą“ protekcjonalną—jak to się u nas działo i jeszcze dzieje. Przeciwnie—mamy do czynienia z muzykiem, który i u obcych (zwłaszcza w Berlinie) i u swoich (jakkolwiek niewielu „swoich“), zdołał wielką wiedzą i wielkim talentem, a przedewszystkiem rzadką u nas powagą artystyczną i myśli o najwyższych zadaniach sztuki wprowadzić siebie samego bez brzydkiego narzucania się, bez szukania taniej popularności, bez starania się o „łaskawe względy“ reporterów i recenzentów. Nic bardziej obcego nie istnieje dla Fitelberga, jak te wrogie godności artysty i honoru sztuki życiowe „polityczne mądrości“. Jeśli jednak mojem usiłowaniem jest zwrócenie uwagi szerszego społeczeństwa na tego muzyka, to głównie czynię to z tego powodu, że dzieła jego posiadają pierwiastek wyłączności, który im utrudnia drogę do popularności; nie, nie do popularności, lecz do zrozumienia ich.

Charakter dzieł Fitelberga jest, w porównaniu z tem, co się u nas tworzy, tak odrębny (wspólna cecha dzieł: Fitelberga, Karłowicza, Melcera, Opieńskiego, Różyckiego, Szeluty i Szymanowskiego), że muzykalne, lecz przyzwyczajone do umyślnie popularnych (często w niezbyt artystyczny sposób) dzieł słabszych kompozytorów sfery, nie zdołają zbyt szybko przyzwyczaić się do nowego pod każdym względem kursu muzyki polskiej, kursu nietylko rokującego lecz i realizującego najpiękniejsze nadzieje, a dowodzącego, że jak w malarstwie, rzeźbie i poezji, tak i w muzyce naszej rozpoczęły się czasy lepsze, dające artyście możność samoistne-

go, niezależnego tworzenia, nie w myśl panujących, banalnych lub jednostronnych gustów przeciętnej publiczności, do niedawna dyktującej artyście niemal, co i jak ma tworzyć, lecz tworzenia ze swobodą artysty, który ma tworzyć tak, jak chce i musi, jak mu każe tworzyć jego indywidualność, bogata w wiedzę i myśl o najczystszej sztuce, niezależnej ani od taniej estetyki, ani od wydawcy, ani od publiczności.

Fitelberg należy do szeregu tych nielicznych artystów polskich, którzy, nie dają żadnych koncesji na rzecz wulgarności muzycznej, czy ona jest ubrana w chłopskie sukmany, czy w salonowy smocking. Nie umie i nie chce „podobać się“ — nie jest muzykantem, który „tworzy“, myśląc o czem innem — nie jest rutynistą, „tworzącym“, znającym *rzemiosło* muzyczne, do którego można dodać tani sentymencik, aby pociągnąć za sobą masy, słuchające z równem zainteresowaniem „Patetyczną“ Czajkowskiego, jak i pot-pourri z „Wesołej Wdówki“. Sztuka jego jest nawskroś arystokratyczną, jak większość dzieł „Młodej Polski muzycznej“, w której Fitelberg stanowi jedną z drogocennych ozdób.

Co musimy wysoko cenić w całej twórczości Fitelberga, to ciągłe dążenie nietylko do możliwie doskonałego władania fakturą orkiestrową, ale nadewszystko ustawiczne wzbogacania swej, już dziś godnej wielkiego respektu, wiedzy, przez szukanie coraz nowych barw orkiestrowej palety, przez poruszanie nowych problematów harmonicznych, zarówno oryginalnych i interesujących, jak i świadczących o silnie rozwiniętym zmyśle kombinatorskim znakomitego kompozytora i kapelmistrza.

Dziwne i biedne były jęki niektórych recenzentów, gdy usłyszeli w Warszawie drugą symfonję Fitelberga Narzekano na „dysonanse“. Nietzsche wyraził się raz, że „paradoksy zazwyczaj znajdują się w głowie czytelnika, nie w czytanej książce.“ To samo można powiedzieć o „poglądach“ tychże recenzentów na „dysonanse“. Kilkaset lat temu za dysonans uważano naszą poczciwą tercję, której używa i chór chłopków przy żniwach Te same „poglądy“ dotyczyły seksty, tej popularnej seksty, której używają i dzieci przy śpiewie w szkole.

Ludomir Różycki, pisząc o „Salome“ Straussa, zwrócił uwagę na to, jak śmiesznem jest narzekanie na t. zw. dysonanse, które rzekomo tylko „dzisiejsi“ kompozytorowie wprowadzają; grając Bacha, często napotykamy takie „dysonanse“, że niejeden recenzent oburzyłby się na nie, gdyby je usłyszał w dziele współczesnem.

„Wszystko to już było i będzie pod słońcem“.

Gdy Bethoven wydał swe symfonje, uznano go za warjata; ileż „dysonansów“ dopatrzono się u Wagnera i Ryszarda Straussa — dziś ich dzieła należą do popularnych. *)

Ale na Straussie muzyka się nie kończy, gdyż muzyka jest niewyczerpanem bogactwem możliwości różnego rodzaju. Wszelka „postępowość“ jest u nas ciągle jeszcze uważana za rodzaj rewolucyjnych dążeń. Wiemy, że nigdy w muzyce nic nie stało na miejscu, wszystko szło naprzód, gromadząc bogactwa pojęć muzycznych, wszystko *rozwijało* się bądź wolniej, bądź szybciej. Usuńmy wyraz

*) U nas szczególnie nie znosi się duchów, patrzących w przyszłość. Kto zna kompozycje Juljusza ***Zarębskiego***, zmarłego lat temu 23? Nie zdobyły sobie popularności, gdyż są pełne „dysonansów“; a jednak Zarębski, jako harmonista, stoi wyżej, niż nasi starsi kompozytorowie. Dość zaznaczyć, że znajdziemy u niego harmonje, których „wynalazek“ przypisuje się młodemu francuskiemu kompozytorowi, A. Debussy'emu.

„postęp“ i użyjmy wyrażenia „rozwój“, a wtedy zrozumiemy, dlaczego istnieją ludzie, chcący w sztuce pójść naprzód.

Jak zasób pojęć i słów musi się coraz bardziej zwiększać, tak i zasób środków muzycznych musi dążyć nietylko do wzbogacenia się, ale i do doskonalenia. Nikt dziś nie będzie jeździł dyliżansem, gdy ma do rozporządzenia kolej lub samochód. Nikt też nie będzie się posługiwał orkiestrą Beethovena, skoro mamy Wagnera, Straussa i t. d. Świadectwa genjuszów udowodniają to twierdzenie.

Verdi miał za sobą światową sławę i szereg swych najlepszych dzieł, oraz ustalone pojęcie o operze, pojęcie o orkiestrze, harmonji i środkach muzycznych. Mógł więc spokojnie tworzyć w tym samym kierunku. Jako starzec poznał dzieła Wagnera, jako *mądry* i *genjalny* artysta uznał reformy Wagnera za słuszne i epokowe. Pod wpływem rozmyślań napisał „Falstaffa“ — najlepszą operę komiczną nowszych czasów, obok „Śpiewaków norymberskich“. Słowa Wagnera: „Dzieci! Twórzcie coś nowego i jeszcze raz nowego, abyście nie popadli w nieproduktywność“ — słowa te, sprawdzane czynami wszystkich wielkich muzykow, po wszystkie czasy są—jak każdy przyzna—najlepszym drogowskazem dla artysty.

Rzecz jednak dziwna, jak nasza krytyka muzyczna umie zmieniać front względem obcych i swoich młodszych twórców. Gdyby te niesłychane „dysonanse" zaprodukował Ryszard Strauss w Filharmonji warszawskiej, które znajdują się w drugiej symfonji Fitelberga, nie mianoby odwagi cisnąć na niego gromów — wszak to jest Strauss. Ale Fitelbergowi... „nie wolno“, dlatego, że jest młodym artystą i... Polakiem, że nie pisze na modłę Moniuszki, lub tych, którzy przywłaszczają sobie dziedzictwo Chopina i twórcy „Halki“.

Publiczność zaś, pragnąca automobilowej szybkości w urządzeniach ekonomicznych lub w komforcie, staje się w tych razach „auto*mobem*“, zwłaszcza gdy krytyka nie wie, co ma począć wobec dzieła niezrozumianego przez się. Cóż bowiem stałoby się, gdyby jeden recenzent z drugim przyznał się, że nic nie rozumie; „autorytet“ zaś należy utrzymać za wszelką cenę, co nastąpi, gdy się napisze recenzję w myśl Lisztowskiej parodji: „Mundus vult — Schundus!“ Jest to najwygodniejsza wymówka, jeśli, nie rozumiejąc dzieła sztuki, użyje się na oznaczenie tendencji kompozytora wyrazu „modernizm“. Krytyk, zapytany o wyjaśnienie, w czem się kryje ten „modernizm“, nie umiałby dać odpowiedzi jasnej ani pod względem fachowym ani t. zw. estetycznym. Mógłby podnieść zarzut „jaskrawości“ instrumentacji lub skłonności do „dysonansów“, — a już wiemy, jaką wartość mają takie zarzuty.

(D. n.) *Adolf Chybiński.*

Wspomnienia z wycieczki do Zakopanego.

(Popis Chórów Akademickich: Krakowskiego i Lwowskiego.)

O wielkiem zamiłowaniu młodzieży galicyjskiej do śpiewu zbiorowego, świadczy fakt, iż młodzież ta kompletuje ze swych stałych chórów zespoły z 16—20 osób, które odbywają wycieczki artystyczne po różnych miejscowościach kraju, wieńczone powodzeniem moralnem i materjalnem.

Będąc w Zakopanem, miałem sposobność przekonać się o tem naocznie. W końcu lipca odbył się tam koncert chóru akademickiego z Krakowa. Chór ten dobrzeześpiewany, złożony z głosów bardzo dobrych i świeżych, wykonał pod kierunkiem p. Wallka-Walewskiego szereg piesni kompozytorów polskich, a wykonanie każdego utworu cechowała czystość brzmienia, ekspresja, umiejętność frazowania, a przedewszystkiem dykcja, ten tak ważny czynnik w śpiewie chóralnym. W pewien czas po koncercie chóru akademickiego z Krakowa, przybył takiż chór ze Lwowa. Zespól ten, nieco mniejszy od poprzedniego, nie wywarł równego wrażenia. Przyczyną złego było to, że lwowianie przed przybyciem do Zakopanego popisywali się z rzędu na kilku koncertach. Zmęczone więc głosy nie mogły tak subtelnie frazować i wykonać poprawnie kompozycji większych rozmiarów, jak np. „Wielka serenada zimowa“ Saint-Saënsa, w której, niestety, środkowa część (bardzo trudna) była opuszczona. Znać było jednak zapał i zamiłowanie, a całość wypadła wcale nieźle.

Oba wspomniane chóry, poza pieśniami: Galla („Nasza gosposia“), Maszyńskiego („Sanna“), Grossmana („Krakowiak“), Gorczyńskiego („Gaude mater”) i Saint-Saënsa („Serenada”), wykonały poważne pieśni układu galicyjskich młodych kompozytorów polskich, u nas dotychczas nieśpiewane i nieznane. Oto niektóre z tych pieśni: „Hej pójdziemy dziewczyno“ i „Hej harda dziewczyno“ — E. Waltera, „Zawód“ — W. Walewskiego, „Duma o wianku“ — B. Raczyńskiego, „Dziad i baba“, „Dwie dole“ i „Paweł i Gaweł“ — Wolfsthala. (Wymienione śpiewy chóralne znajdują się w zbiorku, wydanych przez Chór Akademicki w Krakowie, 25 pieśni na chór męski. *Przyp. Red.*).

Wykonawców przyjmowała publiczność bardzo mile, lecz bez entuzjazmu. Być może dlatego, że jak dla sezonowej publiczności, programy koncertów były za poważne, charakter zaś wykonywanych utworów—za jednostajny. W programach koncertów chórów akademickich pominięto zapełnie pieśni ludowe, tak mile zawsze wpadające do uszu i serc naszych. Dziwić się należy, dlaczego ani jeden z zespołów nie zechciał zajrzeć do tego bogatego repertuaru melodji swojskich. A przecież pieśń ludu jest podwaliną muzyki ojczystej! To też, kiedy biorący udział w jednym z koncertów, p. T. Łowczyński, poza arjami z oper wykonał parę pieśni ludowych, w opracowaniu Szopskiego, podniosła się burza oklasków, którymi publiczność wyraziła swoje zadowolenie.

Oprócz wspomnianych drużyn artystycznych, które kilkakrotnie występowały w Zakopanem, był na miejscu podczas ferji letnich nieliczny zespół śpiewaczy, rekrutujący się przeważnie ze studentów galicyjskich. Zespół ten prawie codziennie brał udział w różnych rautach, kabaretach, zabawach i wycieczkach i cieszył się powodzeniem. Ci młodzi miłośnicy śpiewu chóralnego umieli połączyć dobre z pożytecznem: przepędzili wakacje w uroczej miejscowości i zebrali pewien zasiłek na cele oświatowe. Niech to będzie przykładem dla innych.

Wacław Lachman.

WIĘCEJ BACHA!!

Kult Jana Sebastjana Bacha jest dziś równie silnym w wielkich środowiskach muzyki, jak kult Beethovena lub Wagnera. Polifonja Wagnera zbliżyła dzisiejszego melomana do polifonji Bacha. Ta sama publiczność, która wykupuje bilety na przedstawienia wagnerowskie, przepełnia szczelnie sale koncertowe, gdy programy zapowiadają orkiestrowe suity, kantaty, arcydzieła organowe i pasje wielkiego mistrza. I z tym samym entuzjazmem je wita, co jedną z symfonji Beethovena. Literatura bachowska we Francji i Niemczech rośnie ogromnie. Bach jest poprostu hasłem każdego szczerze muzykalnego człowieka. Dziś zaciera się różnica między wszelkim „konserwatyzmem" i „postępowością". Publiczność umie już sluchać i dawne kompozycje w duchu epoki, w której powstały. „Zaratustra" Ryszarda Straussa budzą ten sam entuzjazm, co brandenburskie koncerty Bacha lub suity Händla. Gdy Filharmonja warszawska pozostawała pod dyletanckim zarządem, Bach był szpetnie zaniedbywany. Dziś, gdy rządzi nią tak głęboki i tak wybitny artysta, jak Henryk Melcer, możemy oddawać się niepłonnym nadziejom, że Bach zajmie to stanowisko w programach tej instytucji, jakie mu się należy z racji jego mistrzowstwa. Sądzimy, że prof. Melcer uzna nasze nadzieje za usprawiedliwione i urządzi conajmniej dwa wieczory Bacha z dziełami orkiestrowemi, z kantatami, z kompozycjami organowemi i fortepianowemi. Bach bowiem jest tym żelaznym kapitałem kultury muzycznej, który da publiczności muzykalnej trwałą podstawę do *dobrego wychowania* muzycznego. Bądźmy i pod tym względem wielbicielami Wagnera, który w usta Hansa Sachsa ze „Spiewaków-mistrzów norymberskich" włożył zdanie:

„Doch ehrt mir alte Meister,
Dann bannt ihr gute Geister..."

Peregrinus.

WSPÓŁCZEŚNI MUZYCY POLSCY.

(*C. d.*) *Skreślił Roman Chojnacki.*

Gawroński Wojciech, pianista i kompozytor, ur. 1869 r. na Litwie. Studja muzyczne ukończył w tutejszem konserwatorjum, oprócz tego kształcił się u Leszetyckiego i Brahmsa. Z 6-iu kwartetów smyczkowych Gawrońskiego jeden nagrodzony został na konkursie Paderewskiego w Lipsku w r. 1898. Poza utworami fortepianowymi, z których kilka odznaczonych było na konkursach, napisał opery: „Marja" (libretto ułożył St. Przybyszewski) i „Pojata", oraz symfonję, śpiewy chóralne i solowe, utwory na skrzypce, wiolonczelę i t. p. — Od r. 1898 do 1904 był dyrektorem Tow. Muzycznego w Orle; obecnie mieszka w Warszawie, pracując na niwie pedagogicznej.

Godowski Leopold, słynny pianista, urodzony w Wilnie w roku 1870. Wiedzę muzyczną czerpał w berlińskiej Hochschuli, a następnie u Saint-Saënsa

w Paryżu. Przebywając stale w Niemczech (Berlin), tam też najczęściej koncertuje, a opinja publiczna stawia go w rzędzie pierwszorzędnych pianistów. Oprócz większych miast europejskich, koncertował też w Ameryce. W Warszawie dał się słyszeć również kilkakrotnie. Niemało rozgłosu zrobiły mu przeróbka i układ etiud Chopina, znanych p. t.: „Studja nad Chopinem“, co do wartości artystycznej których różne swego czasu wypowiadano zdania.

Górski Władysław, artysta skrzypek, przebywający obecnie stale w Paryżu. Urodził się w Warszawie w r. 1846, tu również uczęszczał do konserwatorjum muzycznego, studjując grę skrzypcową pod kierunkiem Kątskiego, harmonję zaś i kompozycję pod kierunkiem Freyera i Moniuszki. Dalsze studja kompozytorskie odbywał u Kiela w Berlinie. Po śmierci Kątskiego został profesorem wyższej klasy skrzypcowej i na tem stanowisku przebył do roku 1885. Z Warszawy przeniósł się do Lizbony i po kilkoletnim tam pobycie osiadł w Paryżu. Na dorobek kompozytorski składają się następujące utwory muzyczne: suita c-mol (w 5-iu częściach) na skrzypce, warjacje na temat Paganini'ego, mazurki, „Zingarella“, „Berceuse“ i inne.

Grossman Ludwik, ur. w Turku 1835 r. Studja muzyczne odbył w Berlinie. Jest autorem oper: „Rybak z Palermo (napisanej w r. 1867) i „Duch Wojewody“ (1872). Obie te opery grywane były w Warszawie, a „Ducha Wojewody“ przedstawiano także we Lwowie, Wiedniu i Berlinie. Oprócz tego napisał 3 uwertury, 2 suity baletowe i wiele innych utworów muzycznych.

Ks. Gruberski Eugenjusz, ur. w roku 1870 w Płocku; jeden z bardzo szczupłej garstki polskich księży katolickich, pracujących na niwie artystyczno-muzycznej. Kształcił się początkowo w konserwatorjum warszawskiem a następnie w akademji muzycznej w Ratysbonie. Po powrocie ztamtąd do kraju rozpoczął działalność na polu krzewienia muzyki kościelnej przy Warszawskiem Tow. Muzycznem, zakładał kursa dla organistów, oraz redagowował i wydawał przez pewien czas „Śpiew kościelny“. Z kompozycji jego wymienię: 3 msze (z których msza na cześć św. Zygmunta zasługuje na wyróżnienie) i kantaty: ku czci św. Cecylji i na powitanie XX-go wieku (na chóry i wielką orkiestrę). Sądząc z dotychczasowej działalności ks. Gruberskiego, wnosić należy, iż znajdująca się w stanie godnym pożałowania muzyka kościelna, znajdzie w nim i nadal dzielnego przedstawiciela, i że niejeden jeszcze owoc jego kompozytorskiej pracy wzbogaci kościelną literaturę muzyczną, tak ubogą w prawdziwie natchnione talenty muzyczne.

Gużewski Adolf, ur. na Litwie w r. 1876, konserwatorjum ukończył w Petersburgu. Autor opery „Dziewica lodowców“, która przed dwoma laty cieszyła się dużem powodzeniem na scenie Teatru Wielkiego.

Hertz Michał, ur. 28 września 1844 r., kompozytor i pianista, uczeń Minhejmera, Reineckego, Moschelesa, Richtera, Bülowa, Kiela i Kullaka. Był profesorem w konserwatorjum Sterna w Berlinie i w warszawskiem. Napisał operę „Gwarkowie“, muzykę do komedji Szekspira „Jak się wam podoba“, do „Szklanej góry“, „Reduty“, „Turnieju“, pieśni na chóry i głos solowy i w. in.

Hoffman Józef, wybitny pianista, urodzony w Krakowie w roku 1877. Należąc do „cudownych dzieci“, już w 6-ym roku życia występuje publicznie, a następnie odbywa podróże koncertowe po Europie i Ameryce. Pierwszym nauczycielem Hoffmana był ojciec jego, Kazimierz (od roku 1878 profesor tutejszego konserwatorjum, a następnie dyrektor opery, którą to godność piastował do roku 1891). Dalsze studja muzyczne uzupełnił pod kierunkiem d'Albertiego i Rubinsteina. Kompozycji uczył się u Urbana w Berlinie i oprócz drobniejszych utworów salonowych napisał koncert fortepianowy.

Janotówna Natalja, pianistka, ur. w Warszawie 1856 r. Ojciec znakomitej artystki był profesorem klasy fortepianowej konserwatorjum warszawskiego i on też należy do pierwszych nauczycieli Janotówny. Z Warszawy udała się do berlińskiej Hochschuli, i tam, pod kierunkiem Klary Schumann, uzupełniła naukę gry fortepianowej. Koncertowała we wszystkich większych miastach Europy, oraz na dworach królewskich w Berlinie i Londynie, które nadały Janotównie tytul nadwornej pianistki.

Jarecki Henryk, kompozytor. Urodził się w Warszawie w r. 1846 i tu również pracował nad kompozycją, pod kierunkiem Moniuszki. W r. 1872 nagrodzony został na konkursie Tow. Muz. za sonatę wiolonczelową, oraz za „Psalm“ do słów Kochanowskiego na chór mieszany. Od r. 1872 do 1900 był dyrektorem opery lwowskiej i w tym czasie napisał opery: „Nocleg w Apeninach“ (jednoaktowa) do słów Fredry, „Mindowe“ (w 4 aktach) według dramatu Słowackiego, „Jadwiga, królowa Polska“ (tekst napisał sam Jarecki na podstawie dramatu Szujskiego), „Barbara Radziwiłłówna“ i „Powrót Taty“. — Wszystkie te opery wystawione były na scenie teatru warszawskiego. Z oper dotychczas nie wystawionych należy wymienić jeszcze: „List żelazny“ (w 5 aktach), napisany na tle utworu dramatycznego Maleckiego i „Wanda“ do słów Władysława Belzy. — Oprócz oper napisał: „Święto majowe“ obraz symfoniczny z orkiestrą i chórami, muzykę do dramatów Słowackiego: „Balladyna“ i „Lilla Weneda“, balladę „Hugo“, muzykę do dramatu „Powstanie w Hercogowinie“, dwa psalmy na głosy męskie z orkiestrą, balladę „Śpiewak zwycięzca“ na chór męski, kolędę „Anioł pasterzom mówił“ na chór mieszany z orkiestrą, oraz mnóstwo pieśni na chóry i głos solowy. — Dorobek to dość obfity, a przytem prace Jareckiego posiadają wartość niepospolitą.

Symfonja „Patetyczna“ Czajkowskiego.

Próba analizy krytycznej. *)

Żaden chyba utwór symfoniczny, wykonywany na estradach koncertowych w Warszawie, nie jest tak popularnym i nie cieszy się takiem powodzeniem, jak „Patetyczna“ Czajkowskiego.

Podając więc poniżej analogję poszczególnych części tej symfonji, pragnę w ten sposób ułatwić niejednemu z bywalców koncertowych bliższe zapoznanie się z jednem z cenniejszych arcydzieł literatury muzycznej.

Część I. Adagio. Allegro non troppo.

Po 18-taktowym wstępie (Adagio), utrzymanym w niskim rejestrze orkiestry, następuje krótki temat, z którego później powstaje myśl główna Allegra. Temat ten w E-mol, prowadzony przez fagot, co do nastroju, przypomina nieco środkową część znanego preludjum Des-dur Chopina (op. 28 № 15). Po powtórzeniu tego motywu kończy się wstęp krótkiem solo altówek, zatrzymujących się na sekstowym akordzie w tonacji dominanty do H-mol, podtrzymanym przez kontrabasy. Cały wstęp jest ponury, jakby zapowiedź czegoś strasznego, przed czem niema ratunku.

*) W następnych numerach główniejsze tematy ilustrowane będą przykładami nutowymi.

Allegro rozpoczyna się w tonacji H-mol tematem, złożonym z dwóch odcinków, ktory prowadzą altówki i wiolonczele divisi, —odpowiadają im flety i klarnety.

Tematyczne opracowanie obraca się w tak ulubionych przez Czajkowskiego odcinkach: skrzypce odcinek I-szy z tonacji H mol przeprowadzają przez D-mol, F-mol, Gis-mol, znowu do H-mol, i, zwiększając siłę, wznoszą się do d^3 i fis^3, w tej chwili odzywają się wiolonczele i kontrabasy, zaraz potem waltornie. Po krótkiej chwili naprężenia wszystko się uspokaja, żeby, zacząwszy od *pp*., dojść do wybuchu, już znacznie większego.

To ciągłe stopniowanie siły przez 14 stron partytury pokazuje, jakim mistrzem instrumentacji był Czajkowski. Jeżeli przyjrzeć się bliżej, zobaczymy tylko krótki odcinek, przeskakujący od jednych instrumentów do drugich i ciągłe *crescendo*. Właściwie pod względem pomysłowości inwencyjnej to miejsce nie jest bogate, ale pod względem, że tak powiem, wirtuozowskim — nadzwyczajne. To wejście trąbek i puzonów i zboczenie do A-mol, naprzykład, zawsze robią doskonałe wrażenie.

Po wielkim *ff* siła opada i na akordzie terckwartowym st. V w D-dur następuje przygotowanie tej tonacji, w której występuje myśl poboczna. Dwa puzony i tuba rozwiązują akord terckwartowy na akord st. I w D-dur, wiolonczele wstrzymują tempo, altówki odbierają od nich passaż i zatrzymują się na fis^2.

Chwila ciszy... i śliczna w swej prostocie i szczerości uczucia zjawia się myśl druga. Jest to najpiękniejsze miejsce w całej I części, kiedy skrzypce i wiolonczele con sordini wprowadzają ten temat słodki i łagodny z początku, a namiętny i patetyczny już w 5-ym takcie, podczas gdy waltornie, fagot, kontrabasy, potem i klarnety mają nuty trzymane. Chwila ta trwa, coprawda, niedługo, tylko 12 taktów, po których mamy nowy motyw, znowuż odcinkowy, prowadzony przez flet z imitującym go fagotem. — Jest trochę namiętności w tej rozmowie instrumentów, jest jakiś niepokój rytmiczny w grupie instrumentów smyczkowych, ale brakuje szerszego rozwinięcia myśli, i czuć skrępowanie wyrazu przez biedną odcinkową formę.

Po tych odcinkach następuje powtórzenie 1-ej części myśli drugiej już przez całą orkiestrę. Następuje jeszcze jeden odcinkowy motyw, namiętność znika i klarnet *ppp* powtarza, jak wspomnienie, łagodnie i słodko 1 szy frazes myśl drugiej.

Właściwie tutaj kończy się I-a polowa Allegra, bo krótką myśl, rzuconą po akordzie c, g, a, es nie można uważać za III ci temat, czyli, jak Niemcy mówią, Schlussatz; jest to raczej początek przeróbki i przejście do tematu, opracowanego kolejno w D-mol, A-mol, E-mol i H-mol. Trzeba przyznać, że rytmika jest doskonałą, że *crescendo* jest przeprowadzone znakomicie, wejście waltorni i puzonów na 4-ej części taktu *fff*, a potem trąbek z obojami i fagotami jest śliczne, ale — znowu odcinki krótkie i jednostajne, nużące już trochę. Dalszy ciąg przeróbki, t. j. *diminuendo* z trąbką i puzonami, *p*. i znowu wielkie *crescendo* i powrót do I mysli, są skreślone ręką mistrza-wirtuoza orkiestrowego. Coraz nowe kombinacje instrumentów i zmiany rytmiki są godne podziwu, ale to tak wygląda, jakby kto mowił i dobrze, i ładnie, i o ślicznych rzeczach, ale zawsze prawie to samo.

Ktoś nieświadomy przedmiotu łatwiej zrozumie, o co rzecz idzie i będzie wdzięczny mówcy...

Może w tem i jest trochę powodów popularności tej symfonji.

Powrotem i przygotowaniem głownej myśli jest szalone *crescendo*, które urywa się na *fff* akordach blachy. Po raz pierwszy myśl główna przemawia z tak

olbrzymią siłą. Czuć rozpacz straszną i walkę wewnętrzną olbrzyma. Po chwilowem pozornem uspokojeniu walka wzmaga się, urywane akordy na tle powtarzanych nut przez instrumenty metalowe, zdają się być krzykiem rozpaczy, która dochodzi do punktu kulminacyjnego szesnastkami, wykonywanemi *fff* przez flety, klarnety, skrzypce i blachę.

Te kilka stron partytury tyle mają szczerego bólu, że zawsze muszą wstrząsnąć słuchaczy.

Ze strony technicznej ciekawe jest wprowadzenie na miejsce łącznika nowego motywu, aczkolwiek gorąco przemawiającego, ale już tryumfująco i szeroko, z odpowiadającem mu odcinkiem puzonów o charakterze tragicznym. Walka jednak ucicha—mocne akordy instrumentów drewnianych i blaszanych i jeszcze raz słyszymy śliczną pieśń—temat drugi, tym razem już w H-dur. Trójkowe tremolo kon. basów i na tem tle łagodny śpiew skrzypiec i fletów są jeszcze jednym bajecznym efektem instrumentacyjnym.

Tym razem mysl ta rozwinięta jest szerzej trochę, potrąca o tonację C-mol i kończy się solo klarnetowem, jak i poprzednio. Teraz dopiero mamy zakończenie tematu. Spokojne akordy trąbek i puzonów, powtórzone przez drzewo, na tle instrumentów smyczkowych od H do H w dół *pizzicato*.

Tak spokojnie i cicho kończy się I część symfonji, jedyna, odpowiadająca nazwie „patetycznej".

(*D. c. n.*) *Piotr Rytel.*

Muzyka „stosowana".

Nie mam bynajmniej zamiaru pisać o jakimkolwiek rodzaju muzyki. Pragnę tylko omówić pytanie: czy kultura muzyczna znalazła u nas w ostatnich czasach grunt podatny, i co stoi głównie na przeszkodzie jej rozwoju naturalnego.

Wziąwszy pod uwagę ten pewnik, iż droga, po której kroczy u nas sztuka, stale wysłana jest cierniem, należy wyraźnie określić stanowisko, jakie zajęło społeczeństwo wogóle, a artyści w szczególności względem sztuki muzycznej. Chcąc dać najbliższe prawdzie pojęcie o stanie, w jakim znajduje się u nas muzyka, nie można powstrzymać się od wypowiedzenia zdania, przesiąkniętego nawskroś pesymizmem. Oto mamy w rzeczy samej muzykę — lecz muzykę... „stosowaną". Nie znaczy to jednak, byśmy stosowali ją do specjalnych właściwości charakteru narodu, do szlachetnych dążeń jednostek i t. p.; stosujemy ją, niestety, stale do naszego niedołęstwa, nieuctwa, a nawet do najbrzydszych wad naszych. Że tego rodzaju stosowanie muzyki u nas rozwinęło się do jaknajszerszych rozmiarów, postaram się wykazać, iż tak jest w rzeczywistości, podkreślając przytem działalność naszych muzyków we wszelkich kierunkach pracy muzyznej i rzucając właściwe światło na muzykalność naszego społeczeństwa.

I. Prywatne nauczanie muzyki.

Jednym z najważniejszych czynników w rozwoju kultury muzycznej jest sumienne, a poparte gruntowną wiedzą i szczerem zamiłowaniem, nauczanie muzyki po domach prywatnych.

Przeciwstawiwszy pożytkowi, jaki przynoszą społeczeństwu koncerty, widowiska operowe i t. p. (gdzie słuchacz bez odpowiedniego przygotowania muzycznego nie zdolny jest objąć umysłem lub wyczuć istotną wartość danego dzieła, a przez to samo nie otrzymuje wrażeń tej wagi, jakieby w innych warunkach mógł otrzymać), stokroć większą korzyść przy stopniowem umuzykalnieniu ucha naszego przez systematyczną naukę muzyki, widzimy, iż na ten dział pracy muzycznej należałoby zwrócić specjalną uwagę. Czy jednak prywatne nauczanie muzyki jest traktowane tak poważnie, jakby to czynić należało?

Rodzice, kształcąc swe dzieci w muzyce więcej może dla celów ubocznych, a nie przez istotne wyrozumienie korzyści moralnych, jakie muzyka dla duszy ludzkiej przynosi, starają się bez względu na zamożność swą o jaknajtańszych nauczycieli. Co z tego wynika? Wskutek konkurencji, tej stałej towarzyszki przy walce o byt, wytwarzają się całe zastępy „pedagogów“.

Bo czyż może być mowa o specjalnem oddaniu się pracy pedagogicznej ze strony odpowiednio wykształconych muzyków, gdy zdobycie sobie pewnej liczby lekcji, mogących utrwalić skromne utrzymanie, zależy nie od wartości pedagoga, lecz od niskiego wynagrodzenia? Czyż na prawidłowym, a popartym zupełną znajomością rzeczy, systemie nauczania muzyki, mogą poznać się niemuzykalni zupełnie rodzice, czy można poniekąd wymagać od nich, by umieli stosownie ocenić prace tego rodzaju?

Stanowczo — nie.

Lecz, niestety, ci niemuzykalni właśnie ludzie wpływają na muzykalność swych dzieci, przez zupełnie dowolny wybór nauczycieli.

Wiadomą przecież jest rzeczą, iż ten posiada najwięcej dobrze płatnych lekcji — kto najniżej się kłania, najpiękniej umie opiewać zdolności i rzekome talenty „cudownych“ dzieci, wreszcie, kto najśmielej umie podnosić swe muzyczne zalety wobec wcale, lub niewiele, znających się na muzyce rodziców swych uczniów. Tego rodzaju „działaczy“ na polu nauczania muzyki posiadamy całe zastępy. Muzyka więc w takich okolicznościach jest w jaknajszerszym tego słowa znaczeniu „stosowaną“.

W pierwszym rzędzie stosują sobie ją niemuzykalni rodzice przez nieumiejętny wybór nauczycieli, w dalszym ciągu zaś pedagodzy w pogoni za zdobyciem lepszego zarobku, naginają sztukę do braku muzykalności tych, którzy płacą.

Tak „przychylny“ warunek dla rozwoju muzyki, jak niemuzykalność szerszych warstw społeczeństwa i brak uświadomienia swych obowiązków ze strony nauczycieli, nie jest jednak jedynem złem, które tak fatalne daje widoki na umuzykalnienie przyszłych pokoleń. Nasze społeczeństwo cechuje przedewszystkiem obojętność dla sztuki. W większości wypadków uważamy za zbyteczne kształcenie młodzieży w muzyce.

Zwróćmy również uwagę na to, czy w zakładach ogólnokształcących muzyka zajmuje odpowiednie stanowisko? Muzyka instrumentalna jest tam (z małemi wyjątkami) po większej części ignorowana; słabymi tylko przebłyskami zaznacza muzyka swą egzystencję przez istnienie chórów (o ile chórami nazwać można) szkolnych. Po większej części miejsca muzyków zawodowych zastępują tam nauczyciele matematyki, gimnastyki i t. p., jacy więc nauczyciele, takie i owoce nauki.

Kierownik danego zakładu naukowego zajmuje względem muzyki toż samo stanowisko, na jakim widzimy owych niemuzykalnych rodziców. Nie znając się na muzyce stanowczo woli on dopłacać przypuśćmy nauczycielowi geografji za udzielanie przy sposobności i lekcji śpiewu, niżby miał powołać zawodowego muzyka za specjalnem wynagrodzeniem.

Jeżeli jeden z nielicznych, choć trochę muzykalnych kierowników szkoły, zechce wprowadzić lekcje śpiewu dla każdej klasy *aż 2 razy* w tygodniu, zamiary jego zostaną sparaliżowane utyskiwaniem rodziców, którzy w bezgranicznej trosce o zdrowie swych dzieci kładą nacisk na nieprzeciążanie pracą młodzieży. Dziwna rzecz jednak, iż stale przeciąża pracą właśnie lekcja muzyki lub śpiewu.

Dodać należy, iż za lekcje języków, nawet gimnastyki, w niektórych zakładach szkolnych pobieraną jest dodatkowa opłata — na muzykę jednak zwykle nie poświęca się ani grosza.

Smutne, a jednak prawdziwe.

Czy nie nalażałoby naprawić tak przykrych stosunków?

Kto wcześniej zareaguje—czy społeczeństwo, czy sami nauczyciele muzyki?

(C. d. n.) *W. D.*

KORESPONDENCJE.

Lwów, we wrześniu.

(Teatr, Filharmonja i Koło Muzyczne. — Kilka słów o publiczności lwowskiej.)

Sezon zimowy w operze naszej zapowiada się tego roku dosyć pomyślnie. Dyrekcja zaangażowała do marca p. Korolewicz-Waydową, powróciła p. Oleska, a prócz tenora włoskiego, p. Dzianni'ego, pozyskany został p. Łowczyński. Dotychczas wystawiono kilka oper włoskich, z polskich jedynie „Halkę". Wykonanie tych oper było prawie bez zarzutu. Tu i owdzie szwankowały tylko chóry (słaba strona opery lwowskiej), za to partje solowe odśpiewane były poprawnie. Dyrekcja teatru zapowiada na sezon bieżący nowości operowe: „Madame Butterfly" Puccini'ego i „Bolesława Śmiałego" Różyckiego.

Kierownictwo orkiestry objęli: p. Stermicz i znany kompozytor i muzyk, p. Ludomir Różycki (do oper wagnerowskich), zajęty obecnie przygotowaniem własnego dzieła.

Bardzo dotkliwie odczuwamy tutaj brak wytrawnego śpiewaka i reżysera, p. Bandrowskiego, którego p. Florjański nie może zastąpić.

Nieodżałowaną stratą dla publiczności lwowskiej jest również wyjazd p. Gembarzewskiej (wspaniałej Brunhildy) do Drezna, gdzie znakomita artystka bawi już od roku. Dyrekcja nie może z tego powodu wznowić „Zygfryda", który 2 lata temu odniósł prawdziwy sukces artystyczny i kasowy.

Winę tego ponosi jedynie dyrekcja teatru, która, uważając teatr za przedsiębiorstwo, mało uwagi zwraca na stronę artystyczną, i, upojona powodzeniami kasowemi, raczy publiczność „Wesołą wdówką" i „Czarem walca".

Kierownictwo Filhormonii lwowskiej, która jest ogromnie zaniedbaną, objął podobno p. Heller. Byłoby więc pożądanem, aby nowy dyrektor zaprowadził ład i porządek, i Filharmonję, jako instytucję poważną, prowadził z planem i z celem artystycznym.

Filharmonja rozpoczyna sezon 21 października koncertem wiedeńskiego Towarzystwa Symfonicznego, pod dyrekcją p. Nedbala.

Prócz teatru i Filharmonji zawiązało się we Lwowie „Koło muzyczne", które ma na celu rozbudzić zamiłowanie do poważnej muzyki, urządzanymi co tydzień koncertami odczytami i t. d.

Publiczność lwowska jest bardzo wymagająca i kapryśna, lecz na prawdziwej sztuce zna się bardzo mało. I dlatego uwielbia ona i na rękach nosi p. Solnickiego, wykonawcę głównych partji męskich w „Wesołej Wdówce" i w „Czarze walca", a często nie chce uszanować i czoła uchylić przed wielkimi artystami.

Bol. Fr.

Z OPERY

„Wanda“, „Cyganerja“, „Pajace“, „Rycerskość wieśniacza“.

Sezon operowy rozpoczął się znanemi operami; każdą z nich prowadził inny kapelmistrz (nie bardzo korzystne dla orkiestry).

Najciekawszy był występ młodego dyrygenta, p. Rukawiny, byłego dyrektora opery lwowskiej. Znaliśmy p. R. tylko z koncertów w „Dolinie Szwajcarskiej“, gdzie się przedstawił nie zbyt dobrze.

O wiele lepiej mu się wiodło w „Cyganerji“, chociaż i tu były braki: bezbarwnie wypadł finał I aktu, za wolne tempa w akcie II (Walc Mussety), a w zbiorowych scenach orkiestra przegłuszała śpiewaków.

Nie szczególniej wiodło się również p. Rezniczkowi w „Rycerskości“. „Brindissi“ orkiestra grała o pół taktu dalej od śpiewaków; wstęp do drugiego aktu „Pajaców“ był zamazany; p. Rezniczek nie uwydatnił dwóch tematów, złączonych w tem miejscu w jeden. Wogóle dało się zauważyć, że opery były wystawione bez większego przygotowania.

Z wykonawców na pierwszy plan wysunął się p. Dygas, jako niepospolity Canio; posiadając tak bogaty materjał, p Dygas śpiewał wszystkie swe ustępy świetnie, szlachetnie frazując i grając.

Rolę Rudolfa w „Cyganerji“ zaliczam do najlepszych w bogatym repertuarze p. Drzewieckiego. Doskonałe wycieniowanie każdej akcji i niepospolita gra tego artysty idą zawsze w parze.

Pani Mokrzycka lepszą jest „Mimi“ w „Cyganerji“, niż „Neddą“ w „Pajacach“, głos p. Mokrzyckiej nadaje się więcej do ról lirycznych.

Z innych wykonawców notujemy debjut p. Borkowskiego (Alfio w „Pajacach“); artysta to jeszcze młody, o dźwięcznym głosie, który jest dobrze postawiony; przy usilnej pracy, pod dobrym kierunkiem, p. Borkowski stanie się niewątpliwie pożądaną siłą. *S. Sz.*

KRONIKA.

= **Z Filharmonji.** Z liczby kandydatów, upatrzonych na stanowisko dyrektora artystycznego Filharmonji Warszawskiej, wybór padł na p. Henryka Melcera, wybitnego pianistę i kompozytora. Odkładając do przyszłego numeru zamieszczenie obszernej sylwetki nowego kierownika tej instytucji, zaznaczamy tylko, że p. Melcer sprawuje już swój urząd i zajęty jest przygotowaniem kampanji artystycznej na sezon bieżący, który rozpocznie się 16 b. m. koncertem na rzecz kasy artystów.

= **Z Sekcji muzyki zbiorowej przy Warsz Tow. Muz.** Próby chóru mieszanego pod kierunkiem p. Konopaska, oraz zespołów wokalnych p. Godeckiego już się rozpoczęły i odbywają się stale w lokalu Tow. Muz. Zarząd chóru mieszanego stanowią: p. Wanda Preuss (sekr.) oraz pp. Ludwik Balski (skarb.) i Edward Chadyński (bibl.)

Skład kwartetu Dłutowskiego Sekcji muzyki zbiorowej jest następujący: W. Dłutowski (I skrz.), T. Barszczewski (II skrz.), K. Araszkiewicz (alt.) i Ed. Kobyliński (wiol.).

Nowe zespoły sekcji na dwa fortepjany oddano pod kierownictwo p. F. Konopaskowi.

= Znany pianista i kompozytor, p. **W. Gawroński**, urządza w jednej z większych sal koncertowych wieczór kompozytorski, przy współudziale orkiestry, chórów i solistów.

= **Stowarzyszenie Śpiewacze Urzędników Dr. Ż. W. W. „Echo“.** Jak świadczy przesłane nam sprawozdanie za rok 1907/1908, stowarzyszenie liczy członków czynnych 45, członków zwyczajnych 51. W ciągu roku sprawozdawczego odbyto prób 76, na których wystudjowano 6 (!) nowych utworów. Stowarzyszenie brało udział w 8 koncertach na cele dobroczynne.

= Mogiłę zmarłego przed 4 laty kompozytora polskiego, **Ad. Minhejmera**, ozdobiono pięknym pomnikiem, wzniesionym kosztem rodziny twórcy „Ottona łucznika“ i „Mazepy“.

= Pochowanie zwłok **P. Sarasate** w mieście rodzinnem Pampelunie, dokąd przewiezione zostały z Biarritz, nastąpiło z wielką okazałością.

Zmarły artysta pozostawił po sobie majątek, wynoszący parę miljonów franków.

= **Leopold Auer**, skrzypek, obchodzić będzie w grudniu r. b. 40-lecie pracy pedagogicznej na stanowisku profesora konserwatorjum w Petersburgu. Z tego powodu konserwatorjum petersburskie, z dyrektorem, A. Głazunowem, na czele, przygotowuje się do uroczystego obchodu jubileuszu zasłużonego pedagoga.

— **Saint Saëns** pisze nową operę p. t. „Wiara", która jeszcze w bieżącym sezonie ma być wystawiona na scenie opery komicznej w Paryżu.

— **„Wesele Figara"** doczekało się w Króleskiej Operze w Berlinie pięćsetnego przedstawienia. Po raz pierwszy „Wesele" ukazało się na scenie 14 września 1790 r., i za krzesło w pierwszym rzędzie płacono wówczes *16 groszy*. Setne przedstawienie tej opery wypadło w r. 1827, trzechsetne w r. 1877 i czterechsetne w r. 1892.

— Słynny skrzypek hiszpański **Manen** ma zostać spadkobiercą cennych skrzypiec Stradivariusa, podarowanych niegdyś przez królowę Izabellę zmarłemu P. Sarasate. Skrzypce stanowią własność korony hiszpańskiej i są udzielane w dożywotnie posiadanie jednemu z najwybitniejszych skrzypków hiszpańskich.

— **Filharmonja berlińska** zaangażowała na sezon bieżący następujące gwiazdy europejskie: Gemmę Bellincioni, Helenę Staegemann, Tilly Koenen, Aino Ackté, Julję Culp, Antoniego van Rooy, Fr. Naval, Fr. Lammonda, Em. Sauera, M. Rosenthala, L. Godowskiego, Br. Hubermanna, Fr. von Vecsey, W. Burmestra, J. Gerardy i Ern. Passarta.

— **Wielka Opera w Paryżu** wystawia w bieżącym sezonie, jako nowość, „Zmierzch Bogów". Do dzieł Wagnera, nie granych dotychczas w Wielkiej Operze, należy również „Złoto Renu". Dyrekcja Opery, zobowiązana kontraktem, przygotowuje na scenę nowalje muzyczne, a więc: „Monnę Vannę" — dramat muzyczny Henryka Février'a, „la Forêt" — opera Savarol'a, dyrektora konserwatorjum w Ljonie, „Ramzesa" — opera Pawła Vidala, kapelmistrza Wielkiej Opery, „Bacchusa" — Masseneta i inne.

— **Maestro Perosi**, zwiedzając w roku bieżącym muzeum bachowskie w Eisenaah, nakreślił w księdze pamiątkowej muzeum następujące słowa, świadczące o wielkiem uznaniu dla Bacha: „*Magno Magistro parvus discipulus Laurentius Perosi*".

— **Akademja królewska w Stokholmie** zamianowała członkami swoimi między innymi: Leopolda Auera, Eugenjusza d'Alberta, Gabrjela Fauré (dyrektora konserwatorjum w Paryżu) i Maxa Regera.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 – 31 października.)

15	października	1818	ur. się Dreyschock Al.
16	,,	1778	,, Urban Chrystjan
,,	,,	1821	,, Doppler.
17	,,	1837	um. Jan Hummel
,,	,,	1849	,, Chopin
,,	,,	1862	założono konserwat. w Petersburgu.
18	,,	1817	um. Méhul.
,,	,,	1867	,, Dobrzyński.
,,	,,	1893	,, Gounod.
19	,,	1845	I-e przedstaw. „Tannhäusera w Dreznie.
20	,,	1842	I-e przedst. „Rienzi"
22	,,	1811	ur. się Liszt.
,,	,,	1856	,, Schütt.
,,	,,	1859	um. Spohr.
23	,,	1803	ur. się Lortzing.
,,	,,	1825	,, Ap. Kątski.
24	,,	1725	um. Al. Scarlatti.
,,	,,	1811	ur. się F. Hiller.
25	,,	1838	ur. się Bizet.
,,	,,	1902	otwarcie gmachu Tow. Muz. w Kaliszu.
,,	,,	1885	I-sze wykonanie 4-ej symfonji Brahmsa w Meiningen.
26	,,	1895	w Warszawie pierwsze przedst. „Hamleta".
27	,,	1782	ur. się Paganini
,,	,,	1817	,, Ant. Kątski.
28	,,	1893	I-sze wykonanie „Patetycznej" Czajkowskiego w Peterburgu.
31	,,	1866	założenie Tow. Muz. w Krakowie (pierwotnie „Muza").
,,	,,	1872	wykonano po raz I-y muzykę Jareckiego do „Balladyny" w teatrze Skarbka we Lwowie.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Ogłoszenia.

Redaktor i Wydawca: **Roman Chojnacki.** Wsp. Red.: **Romuald Haller.**